

---

## Entretien avec Ghyslaine Gau

Danseuse dans l'ultime reprise par Anna Halprin de sa pièce *Parades and Changes* au Berkeley Art Museum en Californie

Joanne Clavel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/468>

DOI : 10.4000/danse.468

ISSN : 2275-2293

### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

### Référence électronique

Joanne Clavel, « Entretien avec Ghyslaine Gau », *Recherches en danse* [En ligne], Entretiens, mis en ligne le 01 février 2013, consulté le 04 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/468> ; DOI : 10.4000/danse.468

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# Entretien avec Ghyslaine Gau

Danseuse dans l'ultime reprise par Anna Halprin de sa pièce *Parades and Changes* au Berkeley Art Museum en Californie

Joanne Clavel

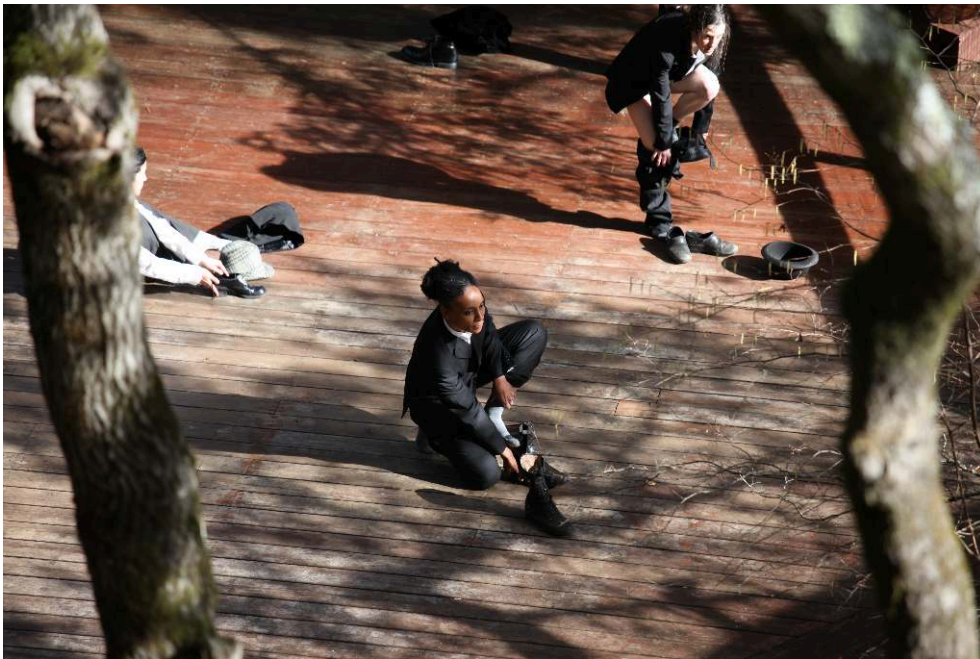
---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé en février 2013

Formée en danse à l'université du Wisconsin par la biologiste et danseuse Margaret H' Doubler, Anna Halprin s'installe avec son mari sur la côte ouest des États-Unis à la fin de la seconde guerre mondiale. Le monde artistique de la danse est fort peu développé dans la baie de San Francisco comparé à l'effervescence New-Yorkaise, mais il repose sur des valeurs très différentes : la nature et l'enseignement étant deux principaux moteurs<sup>1</sup>. Anna Halprin, à sa manière, va entamer ses recherches sur l'amplitude du potentiel humain à l'aide d'improvisations convoquant tant l'imaginaire et l'émotionnel que le corporel physique. L'influence de son mari, l'architecte paysagiste Lawrence Halprin, est également déterminante. Par exemple, il lui offrit des conditions de travail en nature, exceptionnelles : un plateau de danse dans la forêt de séquoïa à domicile (Figure 1) et un accès aux plages du Pacifique Nord à Sea Ranch. Ensemble, ils vont concevoir une méthode créative de travail principalement adaptée aux collaborations : le RSVP (*Ressources, Score, Valuaction, Performance*). Si les danses de Anna Halprin se nourrissent de nature, ses créations s'engagent dans la société pour panser les plaies sociales de son temps que ce soit autour de la question du racisme, du sida, du cancer, du vieillissement, des guerres... Les enseignements de Anna Halprin ont ainsi inspiré de nombreux artistes reconnus – danseurs, plasticiens, musiciens – mais ils ont également transformé la vie de milliers de gens<sup>2</sup>.

## L'interprète Ghyslaine Gau en répétition



Répétition de la pièce *Parades and Changes* sur le plateau de danse extérieur de Anna Halprin à Kentfield, CA.

© : Joanne Clavel

## Parades & Changes

- 1 Il y a 43 ans, *Parades and Changes* était présenté lors de l'ouverture du Berkeley Art Museum, le musée d'art moderne de l'Université de Berkeley (1971). Quelques années auparavant, en 1965, Anna Halprin avait créé cette pièce en collaboration avec Morton Subotnick, l'un des tout premiers compositeurs de musique électronique. La pièce avait été commandée pour le festival de musique contemporaine de Stockholm en septembre et le San Francisco Dancer's workshop avait donné au printemps deux avant-premières à San Francisco et Fresno. Anna Halprin aime raconter le contraste saisissant de l'accueil réservé à cette pièce : acclamée pour sa première en Suède, le public new-yorkais<sup>3</sup> fut quant à lui glacial, critique et choqué, et la pièce lui valut d'ailleurs un mandat d'arrêt (Hunter College, NYC, 1967). La réception de *Parades and changes* décide résolument Anna à persévérer dans sa voie sur la côte ouest des Etats-Unis.
- 2 *Parades and changes* aborde des actes ordinaires de la vie de tous les jours tels que se déshabiller et se vêtir, marcher dans la rue, ou encore s'étreindre. Comme dans tous ses travaux, Anna Halprin s'ancre dans un processus de travail collectif touchant au quotidien et non dans une forme définie au préalable ou dans un jeu de rôle. Bien que la méthode collective de création RSVP ne sera publiée qu'en 1970 par Lawrence Halprin, la création de *Parades and Changes* porte déjà en elle ce processus de création basé sur des partitions<sup>4</sup> [score]. Ces dernières une fois performées sont recyclées et c'est ainsi que 12 versions de *Parades and Changes* vont voir le jour entre 1965 et 1967.
- 3 La structure de la pièce présentée au BAM début 2013 comporte dix partitions. La pièce s'ouvre sur *Dialogue*, les danseurs disséminés dans le public<sup>5</sup> évoquent leurs souvenirs en modulant l'intensité de leur voix selon les directions du chef d'orchestre Morton

Subotnick. Puis, *Entrances* permet à chaque danseur de se présenter tout en rejoignant l'espace scénique central, avant d'entamer la danse tourbillonnante des parapluies *Umbrella* qui à sa fin, rassemble lors d'une grande bourrasque, tous les danseurs dans un recoin (Figure 2). Puis ces derniers entament le *Walking*, des marches urbaines traversant tout l'espace de façon linéaire, entrecroisées et rapides avant d'entamer la séquence du *Dressing/Undressing*. Chaque habit est enlevé et posé minutieusement au sol dans un mouvement d'une extrême lenteur. Le papier kraft déroulé au sol ouvre la *Paper Dance* qui après une musique de papiers déchiquetés amène les danseurs à créer des fontaines de feuilles qui volètent. Après s'être rhabillés en coulisse, les danseurs reviennent un à un pour le *Falling*, tombant brutalement au sol sur un carré de bois avant de rouler dans un coin de la pièce. Lors du *Embrace and Restore* qui suit, ils se rencontrent deux à deux pour s'étreindre intensément. D'autres structures en bois arrivent sur scène, ainsi que deux percussions, et la partition du *Stomp* commence, les danseurs claquent de leurs pieds avant d'être rejoints par une trentaine d'étudiants de l'université qui court autour des danseurs. C'est avec ce *Running* rappelant la *Planetary dance*<sup>6</sup> (créée pendant les années 80) que la pièce se termine.

Figure 2 : *Umbrella Score* – Partition des parapluies



Répétition au Berkeley Art Museum février 2013.

© Ghyslaine Gau.

## Entretien avec la danseuse Ghyslaine Gau

- 4 Cet entretien avec la danseuse Ghyslaine Gau a été effectué en février 2013 à Berkeley, Californie. Il tente de comprendre ce que signifie « interpréter une partition<sup>7</sup> » [score]. Comme évoqué rapidement ci-dessus ce processus de création RSVP laisse un large espace de liberté à l'interprétation et à l'expérimentation par le danseur. Qu'en est-il dans le contexte d'une pièce devenue mythique comme *Parades & Changes* ? Comment la chorégraphe comme l'interprète participent à ce processus ? Ghyslaine a participé à la reprise de la pièce *Parades and Changes* dans deux contextes très différents : d'abord, en France sous le titre de *Parades and Changes : Replay in expansion* dirigé par Anne Collod<sup>8</sup> en 2010, puis, en Californie sous la direction de Anna Halprin lors de son ultime reprise au Berkeley Art Museum. Comment les différents contextes de création peuvent jouer

sur l'interprétation d'une même partition [score] ? Comment le contexte de création donne les conditions d'un re-nouveau esthétique ?

- 5 Ghyslaine Gau est arrivée depuis un mois à San Francisco, elle répète la pièce alternativement à Kentfield chez Anna Halprin, sur le plateau extérieur de danse, et au Berkeley Art Museum. Cet entretien a eu lieu 5 jours avant la première représentation. Joanne Clavel est visiting scholar à UC Berkeley, elle a participé à l'atelier donné par Anna Halprin au département de « Theatre, Dance and Performance » et elle court dans la dernière section du spectacle.

**JOANNE CLAVEL :** Peux-tu nous refaire l'historique de ton rapport à la pièce *Parades and Changes* ?

**Ghyslaine Gau :** J'ai participé à la deuxième version de *Parades and Changes* montée par Anne Collod qui s'appelle d'ailleurs *Parades and Changes : Replay in expansion*. Anne Collod qui est une chorégraphe française, m'a contactée quand elle remontait ce projet pour une deuxième version<sup>9</sup>. La différence avec sa première version c'est qu'elle a invité sur le projet des gens qui venaient aussi du cirque, elle avait envie de rajouter la partition [score] avec la tour Samia ; cela nécessitait des gens qui soient à l'aise dans les airs...

**JOANNE CLAVEL :** Comment as-tu connu les travaux de Anna Halprin ?

**Ghyslaine Gau :** Je n'avais jamais rien vu d'elle, même si j'avais entendu parler de ses travaux. Je les ai découverts avec *Parades and Changes* et la transmission d'Anne Collod. Anna Halprin a vraiment imprégné l'histoire de la danse contemporaine et tout particulièrement le processus de recherche. Je me suis tout de suite sentie reliée au travail de Anna tant sur les tâches que sur son rapport à la singularité, cela m'a permis d'identifier une des sources de travaux que j'avais traversés dans les processus de recherche expérimentés dans les compagnies avec lesquelles j'ai travaillé en France comme par exemple Les gens du quai et la chorégraphe Anne Lopez.

*Parades and Changes*, est une pièce très agréable à jouer dans son rapport au temps, à l'espace et au public. C'est une pièce très ouverte qui a su rencontrer un large public et qui a beaucoup tourné. C'est un travail dans lequel j'ai rapidement trouvé ma place, il y a eu une forme de cohérence artistique, personnelle et politique. J'ai alors très vite eu le projet de rencontrer Anna dans son processus de travail et je me suis inscrite à un de ses stages à Esalen<sup>10</sup>, dans lequel elle intervenait avec sa fille Daria Halprin. Lors de cette rencontre elle m'a immédiatement parlé du projet de Berkeley et m'a invitée à rejoindre l'équipe déjà constituée.

**JOANNE CLAVEL :** Cette pièce repose sur une partition de tâches précise à effectuer dans un espace et une temporalité définie. Comment Anna Halprin et Anne Collod l'investissent ? Qu'elles différences majeures as-tu observé ?

**Ghyslaine Gau :** Je pense que bien que la proposition soit la même par cette partition commune, les contextes sont différents tout comme l'espace-temps de ces reprises. C'est toujours un groupe qui a la même mission et qui à chaque fois tente de l'investir, mais là s'arrêtent les points. Anna remonte une pièce à l'âge de 92 ans bientôt 93. Une pièce qu'elle a créée il y a plus de 40 ans dans ce même lieu où elle l'a jouée pour la première fois, et qu'elle rejoue pour la dernière fois. D'autant plus que le travail chorégraphique de Anna repose sur les liens entre le moment présent, l'émotion, l'imaginaire. Son imaginaire et son émotion sont aujourd'hui très

différents du moment de sa création il y a plus de 40 ans. Anna Halprin travaille en équipe avec des musiciens, des « performers » professionnels mais également des « performers » amateur, ce sont tous des gens très proches d'elle<sup>11</sup>. Et elle a mis un point d'honneur sur le fait que ce sont des danseurs avec des racines, des origines très différentes. Anna nous demande d'être reliés à cette forme ancestrale, familiale que pose la question des origines. Elle veut que nous nous présentions au public ainsi<sup>12</sup>. De son côté, Anne Collod reprend cette pièce dans un tout autre réseau... celui du milieu de la danse contemporaine française avec des danseurs mais également des circaciens. Elle ne travaille pas spécifiquement sur la diversité des origines, mais disons sur une autre forme de diversité.

**JOANNE CLAVEL :** Y a-t-il des différences dans les propositions, je veux dire dans les *scores* ?

**Ghyslaine Gau :** Alors, oui il y a déjà des différences. Tout d'abord, il y a trois nouvelles partitions, Anna les a rajoutées pour cette version : ce sont les *scores* de *l'Introduction*, du *Falling* et du *Running*, ce dernier intègre les étudiants de l'université de Berkeley<sup>13</sup>. Ensuite, bien que les autres *scores* soient les mêmes je ne les ai pas investis de la même manière. D'une part, les indications ne sont pas les mêmes, le groupe et les gens ne sont pas les mêmes. Et d'autre part, dans la version d'Anne Collod, je connaissais en amont la moitié des gens qui faisait partie de sa reprise. Certains dont je suis très proche d'ailleurs, donc il y avait un esprit très familial qui s'est instauré dès le début. Et là aujourd'hui la situation est très différente pour moi dans cette expérience... Il y a eu tout ce temps d'adaptation, ce n'est pas du tout le même rapport spontané... Je ne connaissais pas les danseurs et ils ne me connaissaient pas, mais en plus je pense qu'entre ici et la France il y a d'autres codes de rencontres. J'étais très observatrice, très à l'écoute même un peu en retrait au départ, pour comprendre... C'est vraiment une question de place, de se sentir à sa place. Finalement, ce qui m'a touché dans cette expérience est de trouver sa place dans ce projet et que le projet te donne une place. Il y a vraiment quelque chose de très cohérent dans ce travail pour moi et qui est complètement relié à mon histoire personnelle dans le temps.

**JOANNE CLAVEL :** J'aimerais bien comprendre le principe de ces *scores*, de ces « partitions », et notamment j'ai l'impression que ces partitions appellent tout particulièrement à une réappropriation personnelle des interprètes et non une reproduction ?

**Ghyslaine Gau :** Les partitions ce sont des tâches à effectuer donc c'est avant tout des actions à entreprendre. Mon expérience de travail avec Anna Halprin c'est de nous faire travailler sur trois niveaux de perception qui seraient : une perception physique, une perception émotionnelle et une perception imaginaire. C'est à dire à quel imaginaire cela te renvoie ? Quel lien peux-tu faire avec ton parcours personnel ? Ainsi, ce travail prend source directement dans ton propre vécu. Il y a vraiment cette idée d'effectuer des tâches très simples mais de rester connectée avec une sphère plus large – physique, émotionnelle, imaginaire. Ces tâches sont donc reliées pour chacun d'entre nous à quelque chose de personnel.

**JOANNE CLAVEL :** Si on reprend ces trois niveaux de lectures – physique, émotionnelle, imaginaire de Anna Halprin on peut dire que le niveau imaginaire est particulièrement

différent entre Halprin et Collod alors que le niveau physique serait plus identique puisqu'il représenterait les tâches<sup>14</sup> à accomplir ?

**Ghyslaine Gau :** Je pense que les trois niveaux de lectures sont plus des outils pour chaque danseur à utiliser et à relier à sa propre histoire. A chacun son émotionnel, son imaginaire, son physique c'est ce que Anna Halprin nous donne pour vivre les tâches à accomplir, pour ne pas juste les effectuer mais pour être dans le présent. Mais nous ne partageons pas ensemble autour de nos imaginaires ou de nos émotions. Par exemple ce matin elle nous a parlé de ce moment de la pièce où l'on fait les *Embraces*<sup>15</sup>. Elle nous a explicitement demandé de nous connecter avec nos émotions personnelles et de ne surtout pas retenir des pleurs, au contraire, cela fait partie de la pièce. Je pense qu'elle recherche une forme de simplicité et une forme d'authenticité. Elle nous demande d'être reliés au présent, à l'espace-temps dans lequel on évolue avec d'autres danseurs.

**JOANNE CLAVEL :** Comment définis-tu l'authenticité ?

**Ghyslaine Gau :** Pour moi ce serait la question du présent. Donc quand je fais la partition de l'*Embrace* et que je prends dans mes bras un danseur, à quoi cela me renvoie ? Qu'est-ce que cela provoque physiquement et émotionnellement chez moi ?

**JOANNE CLAVEL :** C'est un peu comme une sur-écoute<sup>16</sup> du moment présent ?

**Ghyslaine Gau :** Oui, en tous les cas j'essaye ! Et je pense que dans cette pièce c'est très important d'avoir constamment conscience du groupe. Anna Halprin parlait beaucoup du regard périphérique et de savoir où se situe chacun, comment tu entres en interaction avec les autres, ici et maintenant. Ne jamais oublier de se poser les questions : « Avec qui je suis ? Où je suis ? Qu'est-ce que je fais ? ». Et pour moi, cela me renvoie à la question du présent.

**JOANNE CLAVEL :** Comment as-tu eu accès aux partitions [scores] dans tes deux expériences de *Parades and Changes* ?

**Ghyslaine Gau :** Lors de ma première expérience de la pièce, c'est Anne Collod qui a été dans la transmission des partitions [scores]. Dans une transmission orale. Elle nous les a expliquées, elle a rapidement re-contextualisé le processus de travail de Anna Halprin. Elle nous a parlé de ce que pouvait représenter cette pièce aujourd'hui au XXI<sup>ème</sup> siècle. Le souhait d'Anne Collod c'était surtout de ré-actualiser cette pièce et de voir ce qu'on pouvait en faire aujourd'hui, enfin je parle en son nom, mais son intérêt était de voir quel impact cette pièce pouvait avoir aujourd'hui, sur le public, sur la presse, sur le monde de la danse contemporaine dans un contexte français<sup>17</sup>. Nous avons tous travaillé ainsi. Après, chaque interprète a fait ses propres recherches sur la pièce. Par exemple, moi je suis allée rechercher des vidéos sur la pièce, j'ai visionné la toute première version<sup>18</sup>. Anne Collod m'avait également fait passer la vidéo réalisée lorsque *Parades and Changes* avait été présenté à Beaubourg<sup>19</sup>. Grâce à une amie qui avait fait un stage en Californie, j'ai également eu l'opportunité de visionner le DVD en anglais de « *Breath Made Visible* »<sup>20</sup>.

**JOANNE CLAVEL :** Quelle place as-tu en tant qu'interprète dans ces scores et dans qu'elle mesure les interprètes interviennent dans le processus de création ?

**Ghyslaine Gau :** Dans ce type de travail et donc au delà de mon travail avec Anna Halprin, il y a une proposition qui est faite au départ, une proposition qui est vraiment précise pour réaliser la partition. Mais la manière d'exécuter cette tâche est vraiment laissée libre. Il s'agit donc pour chaque danseur de trouver une singularité, sa propre singularité dans une tâche commune. Tu as vraiment l'espace de faire des

propositions et tu peux vraiment trouver ta place au sein d'un collectif. Donc que ce soit avec Anne Collod ou avec Anna Halprin, qui d'ailleurs reprend sa propre pièce, tu peux arriver avec des propositions. Anna Halprin est constamment en train de demander ce qu'on pourrait proposer, et également ce qu'on pense de ses idées. Encore hier, Anna nous disait : « Moi, je ne sais pas vous dire comment faire, c'est à vous de trouver avec votre propre histoire, avec ce que vous êtes comment investir ce score ».

**JOANNE CLAVEL :** Je reviens à la question du contexte. Penses-tu qu'aujourd'hui ce qui a changé, c'est autant toi que le contexte dans lequel tu reprends *Parades and Changes* ?

**Ghyslaine Gau :** Alors je dirais que je ne suis pas la même évidemment, d'autant que lorsque j'ai rencontré le travail de Halprin via Anne Collod j'étais déjà en plein changement dans ma vie, artistique, professionnelle et également intime. Donc évidemment trois ans après j'investis la pièce très différemment. Mais en même temps, le processus n'a pas changé et le fait de le traverser avec Anna Halprin et avec un autre groupe crée aussi une nouvelle résonnance en moi de nouvelles émotions. Je n'avais pas forcément de place au départ, et j'avais du mal à la prendre aussi.

**JOANNE CLAVEL :** Est-ce que tu te sens frustrée par moment ? Par exemple, via le problème de langue, de ne pas avoir osé faire des propositions ?

**Ghyslaine Gau :** Par moment j'ai une forme de frustration car forcément j'avais projeté plein de choses artistiquement parlant. En même temps je dirais que la frustration est assez minimale, car j'essaye vraiment d'être dans le présent donc constamment j'essaye de ne pas m'accrocher à ce que j'avais imaginé. Anna fait attention à toutes les remarques qui peuvent jaillir, elle est à l'écoute du groupe. Du coup, je pense que faire le choix de se taire c'est finalement souvent le bon choix pour le groupe. Mais pour moi c'est un peu la même question que celle de la place que tu occupes dans un groupe. À quel point tu veux affirmer ta singularité, à quel point tu veux au contraire te fondre dans un groupe et te mettre au service du groupe ? Tu découvres que très souvent ce que tu avais envie de dire se dit finalement, autrement, différemment mais finalement ressort.

Je m'aperçois comme tous les gens qui sont là que nous avons tous un très grand respect et une très grande affection pour Anna. Elle a en ce moment des choses très particulières qui la préoccupent, qui des fois sont trop extrêmes ou trop liées à son histoire personnelle. Il y a des choix que je n'aurais pas faits, mais c'est « sa » pièce et je pense qu'elle nous laisse beaucoup de place. En fait, elle a des images qui pour elles sont très fortes et elle a envie de les retrouver et souvent je ne comprends pas. Je cherche souvent, j'abandonne pour me laisser porter. Puis cette pièce arrive dans un moment de sa vie où elle a envie de transmettre des choses très précises directement reliées à son réel mais aussi à l'actualité du monde qui est extrêmement violente. Anna a beaucoup parlé des violences urbaines, celles d'Oakland<sup>21</sup> notamment. Elle a vécu la mort d'un être cher pendant la création<sup>22</sup>.

**JOANNE CLAVEL :** Est ce que tu as déjà vu les scores ?

**Ghyslaine Gau :** Anna a écrit ce livre : *Mouvement de vie*<sup>23</sup>. Et dedans il y a des bouts de partitions. Mais moi je n'ai eu accès qu'à une transmission orale<sup>24</sup> avec Anne Collod. Je n'ai jamais vu les partitions dessinées et écrites d'origine. Et depuis que je suis ici c'est principalement une transmission orale. Mais je pense aussi qu'il y a une mauvaise interprétation du terme de scores en termes de partitions, comme s'il y avait une matérialité, mais ça n'est pas une partition écrite comme une partition



musicale, ou disons plutôt que le support écrit est complètement secondaire. Ce sont des actions, la partition ce sont des tâches à effectuer, des directions qu'on te donne à faire.

**JOANNE CLAVEL :** Peut-on prendre un exemple pour mieux comprendre comment se développe une partition. Prenons l'exemple de la partition du *Dressing-Undressing* (« se vêtir – se dévêtir »).

**Ghyslaine Gau :** Alors le [score] *Dressing-Undressing* donne la tâche à accomplir pour chaque interprète. Ensuite on travaille en groupe les entrées, les sorties.

**JOANNE CLAVEL :** Rien de plus défini en amont ?

**Ghyslaine Gau :** Oh si, bien évidemment, Anna Halprin a une idée très précise de ce qu'elle veut. La partition se découpe en trois parties, rythmées par deux tâches, deux actions de la vie de tous les jours : le *Dressing-Undressing* qui consiste à se déshabiller et s'habiller face au public dans un rythme très lent et continu et la marche qui consiste à marcher comme dans la rue<sup>25</sup> dans un rythme rapide et soutenu. Ces deux tâches s'intercalent.

Le premier *Dressing-Undressing*, très lent, très simple, se fait face à quelqu'un, une personne du public. La consigne est d'instaurer une relation, un contact visuel sans être trop agressif, avec la possibilité de changer de personne quand l'interprète le ressent. Le deuxième *Undressing* on doit regarder une personne du groupe qui ne nous regarde pas et nos mouvements doivent être reliés dans l'espace, ça veut dire qu'on fait des mouvements très architecturaux, exagérés, on va agrandir chaque mouvement. Cela crée de nouveaux volumes, d'autres formes pour le spectateur. Le troisième *Undressing* est en face à face avec un danseur du groupe avec lequel tu instaures un contact par le regard. Ce sont les consignes communes avec au niveau du rythme une immense lenteur, et même si nous allons l'accélérer un peu, le plus important est de rester sur un rythme temporel commun. Les danseurs sont également attentifs à la répartition dans l'espace puisque les marches sont aléatoires, l'équilibre dans l'espace demande d'être toujours à l'écoute des autres.

Enfin, contrairement à une représentation sur scène, le musée ne possède pas de plateau, le rapport au public est donc fortement modifié. Anna nous demande de ne pas s'approcher trop près, elle veut que le spectateur garde une vision d'ensemble comme pièce de groupe et pour cela il ne doit pas se focaliser sur une personne. Puis, pour l'interprète cela change également son rapport à la nudité, je veux dire... on voit tout du public. A l'inverse, avec Anne Collod on a toujours travaillé sur un plateau dans un théâtre. De plus, pour le premier *Dressing-Undressing*, tous les danseurs étaient alignés d'un seul bloc, le rapport au public était donc très différent et plus confortable pour le danseur. Enfin, la version d'Anne Collod proposait seulement le premier et le troisième *Dressing-Undressing*, pour une question de rythme de la pièce entière<sup>26</sup>.

**JOANNE CLAVEL :** La dernière répétition à laquelle j'ai assisté vous gardiez tous vos dessous, est-ce à cause des spectateurs ?

**Ghyslaine Gau :** C'est là une grande différence entre moi et les danseurs du groupe. J'avais déjà expérimenté énormément de fois le *Dressing-Undressing*. Et je me suis aperçue que personne d'autre ne l'avait traversé et qu'il y avait une grande angoisse autour de cette partition, ce qui est totalement normal. La question de la nudité dans le groupe a longtemps été occultée, les danseurs gardaient leurs dessous. Un jour j'ai

commencé à en parler, alors je ne l'ai pas dit au groupe complet, mais j'ai commencé à parler aux gens individuellement, en leur disant qu'il serait bien d'expérimenter le *Dressing-Undressing* assez tôt dans le processus. Faire un *Dressing-Undressing* au BAM [Berkeley Art Museum] ce n'est pas pareil que sous les projecteurs d'une scène. Le BAM est un très beau lieu que j'aime beaucoup, il est immense mais le sol est très froid et le public est partout. Le public nous voit sous toutes nos faces, et je peux te dire que quand tu es nue tu en prends d'autant plus conscience et tu ne vas pas faire les mêmes mouvements selon les angles. Cela change donc radicalement ta façon d'interpréter la tâche et tu as besoin de l'expérimenter en amont afin d'être à l'aise le jour J. Si tu es mal à l'aise c'est l'horreur. Alors, ça peut créer de l'émotion cette fragilité, mais je pense que l'émotion elle sera là c'est sûr. J'ai moi même été étonnée lorsque je me suis retrouvée au BAM ...si différent de la scène...

**JOANNE CLAVEL :** Cela t'a mise en danger ?

**Ghyslaine Gau :** Cela te met toujours en danger. Mais cela dépend de ton rapport à la nudité, personnellement je me dis que c'est un corps, seulement un corps, notre outil de danseur. Et on s'expose, sans forcément donner son intimité quand on est nu. Si on présente une forme de résistance cela donne quelque chose de particulier, quelque chose de fermé... puis si au contraire on est très fragile, cela donne encore autre chose, cela humanise peut être le *Dressing-Undressing*.

**JOANNE CLAVEL :** Allez-vous ensuite tourner avec cette pièce ?

**Ghyslaine Gau :** Je ne pense pas, cette pièce va être jouée 3 soirs. Elle en parle vraiment comme un événement, des gens qui se retrouvent pour jouer une dernière fois cette pièce. Puis, Anna est quelqu'un qui a vraiment beaucoup de projets, je pense que le lendemain de la dernière elle sera déjà en train de travailler sur un autre projet. Elle est déjà en train d'y penser... elle est vraiment incroyable.

**JOANNE CLAVEL :** En termes de production, tu es sous contrat ?

**Ghyslaine Gau :** Oui, je suis sous contrat. Après, être sous contrat aux Etats-Unis, n'implique pas les mêmes choses sur le plan juridique. Par exemple, il y a trois danseurs qui se sont blessés et aucun d'entre eux n'est déclaré en accident du travail ! Ici, je ne sais pas trop ce que veut dire amateurs et professionnels. Disons qu'il y a des gens qui pratiquent beaucoup la danse, qui donnent des workshops qui performant et qui ne font que ça. Ensuite, il y a des gens qui ont à côté un autre boulot comme la plupart des artistes ici. Et après il y a des gens qui ont beaucoup performés par le passé avec Anna ou d'autres. Par exemple le graphiste/designer de la compagnie prend des cours avec Anna depuis de nombreuses années, il a plus de 50 ans et il danse toujours dans sa pièce aujourd'hui. Mais, pour tout le monde, Anna a été très claire sur le fait que ce serait rémunéré. Pour moi par exemple, quand elle me l'a proposé, il y a eu d'abord un élan du cœur et l'envie artistique, j'étais très emballée également. Puis quelques temps après les questions administratives nous ont rattrapées. Donc j'ai eu une aide de l'ambassade de France, j'ai fait un dossier qui a été accepté et mon billet d'avion a été pris en charge ainsi que des indemnités journalières. Donc ça c'était la condition pour que je vienne car Anna savait qu'elle ne pouvait pas assumer tout ça, d'autant que lorsque je suis arrivée dans le projet, ils avaient déjà fait le montage financier. Anna est très consciente de la réalité des artistes, du milieu artistique américain. Elle tenait à ce que tout soit « clean ».

**JOANNE CLAVEL** : Elle idéalise un peu d'ailleurs le système français ?

**Ghyslaine Gau** : Oui, c'est vrai, elle a cette manière de dire que le consulat français m'a emmenée ici. C'est assez drôle comme si j'avais été envoyée par le consulat français. Ensuite, oui elle a des raisons d'idéaliser le système français car elle voit juste qu'il y a plus de moyens en France et particulièrement dans la danse, comparé aux Etats-Unis.

**JOANNE CLAVEL** : Ici, il n'y a pas de profession d'artiste aux Etats-Unis. J'ai l'impression que cela ouvre un champ des possibles qui n'existe pas en France ?

**Ghyslaine Gau** : Je n'ai pas passé assez de temps ici pour avoir un avis. Mais ce que je sens c'est qu'en effet les gens ici sont très actifs, qu'ils prennent beaucoup d'initiatives... On entend souvent ce discours qu'aux Etats-Unis tu tentes plus de choses, tu te débrouilles, tu bricoles et cela stimule la création bien évidemment. Ensuite, on arrive toujours au même constat : lorsque tu veux montrer ton travail à un public<sup>27</sup>, lorsque tu cherches une certaine reconnaissance de ton travail, il te faut trouver de l'argent, il n'est pas forcément nécessaire de passer par les institutions mais il faut trouver de l'argent et il n'y en a pas... Le système français avec un fort engagement politique dans la culture et la création est très important pour moi.

## BIBLIOGRAPHIE

DOAT Laetitia & GLON Marie, « Parades & Changes, replays, d'Anne Collod. D'après *Parades and Changes* d'Anna Halprin (1965) », in *Repères, cahier de danse*, n° 21, Vitry-sur-Seine, La Briqueterie/ CDC du Val-de-Marne, 2008, pp. 15 -18.

GINOT Isabelle, « Écouter le toucher », in *Chimère*, n° 78, Valérie Marange (dir.), Soigne qui peut (la vie), Paris, Eres, 2013, pp. 87-100.

HALPRIN Anna, « Mouvement de vie : 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse », 2009, *Contredanse*, Bruxelles, traduction de Elise Argaud et Denise Luccioni de « Moving toward life : five decades of transformational dance », Rachel Kaplan (dir.), Hanover, NH, Wesleyan University press of New England, 1995.

LUCCIONI Denise, « Entretien avec Anna Halprin réalisé en 2004 », cité in Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni & Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et Lectures*, Trisha Brown / Emmanuelle Huynh, Dijon, Les presses du réel, 2012, pp. 20.

« Origins of Planetary Dance », Planetary Dance, site de A Community Dance of Planetary Healing, en ligne, <http://www.planetarydance.org/the-story>, dernière consultation 20 octobre 2013.

## NOTES

1. Je fais explicitement référence à l'héritage duncannien transmis par Florence Boyton, amie d'enfance de la famille Duncan. Son école de danse the *Temple of the wings* à Berkeley, d'inspiration architecturale grecque comme d'ailleurs tout le campus de UC Berkeley, sera une

école de danse active du milieu des années 20 jusqu'au début des années 80. Les élèves dansent en extérieur et la nature est la source principale du mouvement. La présence de communautés indiennes et asiatiques dans la région pourrait venir étayer cette hypothèse de travail qui bien évidemment nécessite d'être approfondie et à ce stade aucun lien direct avec Anna Halprin n'est proposé. Elle permet juste de souligner que bien qu'américaines les côtes est et ouest offrent des contextes culturels très différents.

2. Le *Life process* est enseigné maintenant dans l'école qu'elle a monté avec sa fille Daria, le Tamalpa Institut.

3. Comme toujours le public n'était pas homogène. Il s'agit bien de parler de l'ambiance générale qui régnait dans la salle et des critiques qui ont plus tard écrit sur la pièce, ainsi que du ressenti de Anna Halprin qui l'a vécu comme un échec, un rejet de sa pièce par le monde New-yorkais. Bien évidemment qu'il existait dans ce public des enthousiastes.

4. Si je conserve la traduction de *score* par le terme français de « partitions » c'est que, contrairement à d'autres, je tiens à son analogie musicale. La partition musicale c'est un langage commun, une base, qui est donnée au musicien afin de transmettre un morceau de musique et lui laisser l'espace de liberté d'entrevoir sa propre interprétation. L'histoire de la notation musicale a énormément évolué au cours du temps. Par exemple, au Moyen âge, le répertoire était transmis par oral et les quelques traces de partitions écrites qu'il nous reste ne permettent pas de rendre compte de l'interprétation du musicien puisque chaque *diminution* est complètement personnelle et changeante. Elle demande au musicien d'expérimenter plusieurs voix, plusieurs solutions. Ayant eu moi même l'occasion de jouer des *estampies*, je me souviens très bien que le contexte dans lequel je me trouvais au moment de jouer (le lieu, mon humeur, mes attentes) changeait mes interprétations jusque dans les rythmes et les notes de mes diminutions. Pourtant lors d'une audition, d'un examen j'avais fixé ces aspects techniques, seule ou avec mon professeur, afin d'accéder à un autre niveau d'interprétation, à un niveau de complète présence sensitive. D'une manière plus générale, toutes les musiques qui laissent une large place à l'improvisation possèdent des partitions écrites restreintes, voir non nécessaires. De plus, à aucun moment la matérialité de l'écriture de ces partitions ne permet de rendre compte du résultat qui va être entendu. Ils en donnent une idée, une intention. Il s'agit donc bien de ne pas réduire le terme de partition à sa lecture classique que ce soit dans le monde de la danse ou dans le monde de la musique.

5. Public qui se situe à différents niveaux de hauteur tout autour du hall du musée, l'espace scénique de la pièce.

6. Pour plus d'information sur les origines de la *Planetary dance* : <http://www.planetarydance.org/the-story>

7. La traduction du terme *score* varie selon les transmissions, Anne Collod lui préfère « programme d'activités » (DOAT Laetitia & GLON Marie, « *Parades & Changes, replays*, d'Anne Collod. D'après *Parades and Changes* d'Anna Halprin (1965) », in *Repères, cahier de danse*, n° 21, Vitry-sur-Seine, La Briqueterie/CDC du Val-de-Marne, 2008, pp. 15 -18.)

8. C'est cette envie d'interprétation qui a motivé le projet d'Anne Collod. « Une telle pièce autorise et même appelle la réinterprétation : je conçois mon projet comme une nouvelle occurrence de la matrice proposée par Anna Halprin » (DOAT Laetitia & GLON Marie, « *Parades & Changes, replays*, d'Anne Collod. D'après *Parades and Changes* d'Anna Halprin (1965) », in *Repères, cahier de danse*, art. cit. p. 16).

9. Première reprise de *Parades and changes* par Anne Collod en 2008.

10. L'institut Esalen, fondé en 1962 par Murphy et Price, est le pivot central des études alternatives sur l'éducation, la psychologie, les somatics et plus largement ce qui pourrait s'apparenter au développement du « potentiel humain ». Cette organisation à but non lucratif, parfois qualifiée de « New Ages », est un centre proposant des centaines d'ateliers par an. Esalen est particulièrement connu comme un lieu de rencontre des philosophies occidentales et

orientales qui a influencé ces cinquante dernières années de nombreux artistes, psychologues ou philosophes.

11. Le travail collectif, le partage de la vie quotidienne, le vivre ensemble sont des piliers de la démarche de Anna Halprin.

12. Référence à la petite biographie de chaque danseur qui accompagne le programme de la pièce.

13. Ainsi que les étudiants du Tamalpa Institute.

14. Tâche ou *Task*, utilisé dans le monde de la danse cette notion est devenue un concept associée à la *post-moderne dance américaine* qui pourrait se résumer par l'utilisation de mouvements de la vie quotidienne dans la composition, dans le processus de création d'une pièce. Anna Halprin travaille avec cette notion dès la fin des années 50, « On dit qu'en 1957, j'ai inventé la *Task*. Je n'ai jamais vu là un événement particulier ; tout ce que je voulais, c'était comprendre le fonctionnement du corps. [...] le terme *Task* sert à parvenir au corps du mouvement de manière objective. Sans l'armure d'un style. [...] Les mouvements quotidiens aussi n'étaient qu'une expérience de départ pour sortir des habitudes de style... » (LUCCIONI Denise, « Entretien avec Anna Halprin réalisé en 2004 », cité dans : Emmanuelle HUYNH, Denise LUCCIONI & Julie PERRIN (dir.), *Histoire(s) et Lectures, Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Dijon, Les presses du réel, 2012, pp. 20). Denise Luccioni précise que cette lecture de la *task* est à comprendre et à analyser au sein de la philosophie globale de Anna Halprin dont l'objectif constant est « la fin du divorce entre la vie et l'art » (*ibid.*).

15. *Embrace*, nom de la partition où les interprètes se serrent dans leur bras deux à deux.

16. La notion « d'écoute » est fréquemment utilisée dans le monde de la danse contemporaine dans un sens perceptif qui dépasse largement celui de l'activité auditive. Isabelle Ginot fait la proposition suivante : « être à l'écoute en danse, c'est le plus souvent pouvoir danser avec l'autre, être profondément avec lui, tant dans une relation tactile (duos, portés, etc.) que dans des relations chorégraphiques à travers l'espace. Il s'agit donc d'une ouverture perceptive où domine le mode kinesthésique et proprioceptif (sens de son propre mouvement et de son propre équilibre). » (GINOT Isabelle, « Écouter le toucher », in *Chimère*, n° 78, Valérie MARANGE (dir.), *Soigne qui peut (la vie)*, Paris, Eres, 2013, pp. 87-100).

17. Pour la reprise de *Parades and Changes*, Anne Collod a reçu en 2010 le prix Bessie (Bessie Award) à New-York.

18. Plus d'une dizaine de versions de *Parades and Changes* ont été créées entre 1965 et 1967. Une captation vidéo intégrale réalisée par la télévision suédoise en 1966 est encore disponible aujourd'hui, une archive est consultable au Museum of Performance and Design, San Francisco. Des extraits étaient présentés au BMA en février 2013, dans le cadre de la petite exposition Matrix 246.

19. Présenté au public en 2008 lors de la biennale de la danse de Lyon puis au centre Beaubourg lors du festival d'automne de Paris.

20. Film de Ruedy Gerber, 2009. Sortie française en salle le 12 décembre 2012.

21. Oakland est la grande ville en face de San Francisco, elle présente un des taux d'homicide les plus importants de tous les États-Unis.

22. La pièce présentée en février 2013 au Berkeley Art Museum est dédiée par Anna Halprin à sa défunte nièce, tuée par balle à Oakland en début d'année 2013. « This performance is dedicated to Anna's beloved niece, Joyce Schuman, who was recently killed in an act of violence. » (Programme de *Parades and Changes*, 2013).

23. HALPRIN Anna, « Mouvement de vie : 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse », 2009, *Contredanse*, Bruxelles, traduction de Elise Argaud et Denise Luccioni de « Moving toward life : five decades of transformational dance », Rachel Kaplan (dir.), Hanover, NH, Wesleyan University press of New England, 1995.

24. Elle n'a jamais vu les archives des partitions [scores] de Anna Halprin. Précisons que certaines n'existent plus.

25. Il s'agit de marches qui reproduisent le flux des passants en milieu urbain.

26. Le deuxième *Undressing* a également disparu avant la représentation, lors de la répétition générale qui a suivi cet entretien. Ainsi, comme dans la version d'Anne Collod, le [score] final du *Dressing-Undressing* de la pièce de Anna Halprin (2013) comporte deux tâches de se vêtir/se dévêtir, cité dans le texte ci-dessus comme le premier et le troisième *Undressing*.

27. Le prix des places de tout spectacle vivant est également beaucoup plus cher aux Etats-Unis.

## RÉSUMÉS

Ghyslaine Gau a dansé dans deux reprises de la pièce *Parades and Changes* : en France sous la direction de Anne Collod (2010), puis en Californie sous la direction de Anna Halprin (2013). C'est lors de cette dernière présentation de la pièce, pour la fermeture du Berkeley Art Museum en février 2013, que l'entretien a été réalisé. L'entretien tente de comprendre ce que signifie « interpréter une partition » [score]. Comment les différents contextes de création peuvent jouer sur l'interprétation d'une même partition [score] ?

Ghyslaine Gau has participated twice in the piece *Parades and Changes* in France under the direction of Anne Collod (2010) and in California under the direction of Anna Halprin (2013). It was during the final performance for the closure of the Berkeley Art Museum in February 2013 that this interview was conducted. The interview attempts to understand what it means to "interpret a score." How might different creative contexts affect the interpretation of the same score ?

## INDEX

**Mots-clés** : partition, interprète, processus de création, Halprin (Anna), Gau (Ghyslaine)

**Keywords** : score, performer, creation process, Halprin (Anna), Gau (Ghyslaine)

## AUTEUR

### JOANNE CLAVEL

Docteure en Écologie & Évolution, Joanne Clavel a conduit ses recherches au Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris. Depuis 2008 elle s'est rapprochées des sciences humaines : Art et Performance, Ecologie Politique, Médiation (collaboration avec les Universités de Paris 8, ULg de Liège, UC-Berkeley, U. Complutense - Madrid, et TRACES. Elle est aujourd'hui chercheuse associée au département Danse à Paris 8, Post-doctorante à l'Université de Berkeley en Californie. Elle a enseigné l'écologie, l'évolution, l'Art-Science dans diverses structures (université Paris-Sud, université Paris-7, MNHN, l'école des Pont et Chaussées, ATEN), mais aussi la danse contemporaine et la flute traversière (Daensité, JP musique). Diplômée de fin d'étude en danse et

en musique elle fonde le collectif d'artistes Natural Movement afin de monter des projets de médiation sur la biodiversité et de développer une éco-culture.